Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROCZNIK XI. GRUDZIEŃ 1930. Nr. 132.

# MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

PISMO ILUSTROWANE, POŚWIĘCONE SZTUCE FOTOGRAFICZNEJ I GAŁĘZIOM POKREWNYM

Wychodzi we Lwowie

pod redakcją

JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO

nauczyciela Uniwersytetu we Lwowie

Wydawcy:

BARWIK & BORZEMSKI
Lwów, Kopernika 18.

JAN BUJAK
Lwów, Kopernika 4.

---

Przedpłata z przesyłką pocztową kwartalnie zł. 3·—, półrocznie zł. 5.—, rocznie zł. 9·—
Zeszyt pojedyńczy zł. —·80, z przesyłką zł. 1·05.
Przedpłatę przyjmuje firma: BARWIK & BORZEMSKI, Lwów, Kopernika 18., tel. 18-60.
i JAN BUJAK, Lwów, Kopernika 4., tel. 18-34.


LUMIÈRE
•PŁYTY•
•BŁONY•
PAPIERY
CHEMIKALJA
APARATY

# MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

pod redakcją

JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO

nauczyciela Uniwersytetu we Lwowie

**ROCZNIK JEDENASTY**

**1930**

Wydawcy:

BARWIK & BORZEMSKI
Lwów, Kopernika 18.

JAN BUJAK
Lwów, Kopernika 4.

Drukarnia Narodowa — Lwów, ul. Szajnochy 2., telefon 21-35.

# TREŚĆ

## Artykuły oryginalne

Str.

*A. S.* Artysta o sztuce . . . . . . . . . . . . . 39
Bromolej i guma . . . . . . . . . . . , . 115
Co to jest nowa rzeczowość . . . . . . . . . . 8
Migawka szczelinowa . . . . . . . . . . . 116
Ostrość i miękkość . . . . . . . . . . . 23
*A. Brodowicz:* Monokl u kamery . . . . . . . . , , 22
O przypadkowości . , . . . . . . . . 181
To i owo na temat fotografiki . . . . . . . . 97
*Inż. L. Brzozowski:* Kamera Leica w praktyce . . . . . . . . 153
Na co są inseraty . . . . . . . . . 135
Niespodzianki przy znieczulaniu . . . . . . . 9
*Dr. T. Cyprian:* Doświadczenia z Leicą . . . . . . . . . . 33
Fotografowanie kwiatów . . . . . . . . 133
Nie każdy wywoływacz . . . . . . . . 6
Sprzęt fotograficzny w górach . . . . . . . 84
*M. Dederko*: Krytyka a moderniści . . . . . . . . . 164
*Dr. H. Mikolasch*: Badanie barwoczułości płyt . . . . . . . . 180
Barwy i negatyw . . . . . . . . . 148
Płyta i filtr . . . . . . . . . . 166
*S. Rivail*: Niepowodzenia w sepjowaniu . . . . . . . . . 25
*K. Słonimski*: Natura martwa . . , . . . . . . . 65
Pirokatechina . . . . . . . . . . . . 20
Znieczulanie i światło ciemnicowe . . . . . . . 152
*S. E. Sokołowski*: Komplet praktycznych chemikaljów . , . . . . 49
Negatyw i jego otrzymywanie . . . . . . . 10
Wywoływanie błon zwijanych . . . . . . . 169
Zdjęcia ruchu . . . . . . . . . . . 137
*J. Świtkowski:* Błony cięte kodakowskie . . . . . . . . . 12
Fotomontaż . . . . . . . . . . . . 113
Matryca przetłokowa . . . . . . . . . 42
Nafarbianie matrycy . . . . . . . . . 67
Nastawianie za filtrem . . . . . . . . . 157
Na czem przetłok polega . . . . . . . . . 26
O podziale złotym . . . . . . . . . . 97
Pokłosie wystawy . . . . . . . . . . 17
Przetłaczanie farby na papier . . . . . . . . 86

Str.
Przybory do przetłoku . . . . . . . . . . 55
Sprawa stylu we fotografji . . . . . . . 36, 52
Tony i plamy . . , . . . . . . . . 129
Wystawa XII fotografiki we Lwowie . . . . . . . 1
Zabiegi przetłokowe . . . . . . . . . 104
Zdjęcia zawodowe monoklem . . . . . . . . 100
*P. Wegan*: Sposób ozobromowy (Carbro) . . , . . . . . 72
*Dr. A. Wieczorek*: Na granicy sztuki i spekulacji . . . . . . . 177
O nowoczesności we fotografice . . . . . . . 145

---

*Głosy Czytelników.* . . . . . . . . . . . . 125, 172
*Kącik początkujących*: Błony celuloidowe . . . . . . . . 108
Jaka płyta jest najlepsza . . . . . . . 121
Odbitki ze zdjęć za krótkich . . . . . . . 60
Papiery gazowe . . . . . . . . . 171
Poprawianie błędów naświetlenia . . . . . . 138
Skracanie naświetlenia . . . . . . . . 43
Wywoływanie i kolor odbitek . . . . . . . 27
Zdjęcia świąteczne . . . . . . . . . 184
*Nasze ryciny* . . . . . 28, 43, 60, 73, 91, 108, 139, 158, 173, 185
*Przegląd pism polskich* . . . 15, 29, 44, 61, 76, 92, 110, 122, 140, 158, 174, 186
*Sprawy Towarzystw* . . . . . . . . . . . 47, 117, 119
*Wystawy* . . . . . . . . . . . . . 16, 48, 126, 159
*Wiadomości z przemysłu* . . . . . . . . 32, 47, 96, 143, 160
*Z prasy zagranicznej* . . . . 16, 29, 62, 77, 93, 110, 124, 142, 174, 187

## Rozmaitości

Str.
Barwienie kobaltem . . . . . 176
„ siarczkiem amonu . . . 46
Białe punkciki na negatywie . . . 64
Biały dymek . . . . . . 126
Brudne, szaro zielone odbitki . . . 126
Cofanie się obrazu utajonego . . . 176
Czyszczenie wanienek . . . . . 30
Drobnoziarniste negatywy . . . . 14
Fotografowanie wnętrz . . . . 30
Hydrochinon szybki . . . . . 14
Jubileusz J. Bułhaka . . . . . 111
Lakier matowy . . . . . . 64
Lakierowanie negatywów . . . . 31
Lampa ciemnicowa . . . . . 79
Miękkie odbitki . . . . . 112

Str.
Nadmanganian potasu . . . . . . 79
Napisy na butelkach . . . . . . 95
Nasadki do objektywów . . . . . 78
Nasza propaganda zagraniczna . . . . 95
Negatywy nieużyteczne . . . . . . 31
Niebieskie plamy na odbitkach . . . . 127
Osłabiacz Farmera . . . . . 14, 63
Odbitki bejcowane . . . . . . 111
„ błyszczące . . . . . . 46
„ pigmentowe . . . . . . 31
„ próbne . . . . . . . 159
„ sepjowane . . . . . . 78
Odświeżanie płyt . . . . . . 126
Papier do światła dziennego . . . . 78
Penzelki do retuszu . . . . . . 95

| Str. | |
|---|---|
| Pirokatechina . . . . . | 64, 112 |
| Plamy żółte na negatywach . . . . | 95 |
| Przeczulanie płyt . . . . . | 96 |
| Rongalit zamiast siarczynu . . . . | 46 |
| Rozmiary błon w pakietach . . . . | 96 |
| Rysunki na szkle . . . . . | 14 |
| Salon międzynarodowy IV . . . . | 111 |
| Senzytometr H. i D. . . . . . | 95 |
| Siarczkowanie dwubarwne . . . . | 176 |
| Stopnic czułości płyt . . . . . | 79 |
| Swiatło magnezowe . . . . . | 31 |
| Szare smugi na płytach . . . . | 112 |
| Tabela naświetleń . . . . . | 14 |
| Trwałość obrazu utajonego . . . . | 111 |
| U nas nie najgorzej . . . . . | 31 |
| Usuwanie dymku dwubarwnego . . . | 63 |
| „ resztek utrwalacza . . . | 112 |
| Utrwalacz hartujący . . . . . | 46 |
| Utrwalacz racjonalny . . . . . | 46 |
| Wywoływacz drobnoziarnisty . | 46, 78, 176 |
| „ metol hydrochinon . . . | 143 |
| „ uniwersalny . . . . | 127 |
| „ wyrównawczy . . . | 31, 112 |
| „ amidolowy . . . . | 126 |
| Wzmacnianie odbitek srebrowych . . . | 95 |
| „ przeźroczy . . . . | 63 |
| „ sublimatem . . . . | 31 |
| Zażółcenie negatywów . . . . | 79 |
| Zdjęcia portretowe . . . . . | 14 |
| „ przez kraty . . . . . | 176 |
| „ roentgenowskie . . . . | 176 |
| Zmiękczanie negatywów miedzią . . . | 15 |
| Znieczulanie płyt . . . . | 46, 127 |
| Żółć pinakryptolowa . . . . . | 30 |
| Żółte zabarwieuie odbitek . . . . | 80 |


## Autorowie i tytuły rycin

| | W zeszycie |
|---|---|
| *W. Bogacki:* Kłosy . . . . | 127 |
| *J. Bułhak:* Owce . . . . . | 126 |
| Wilno . . . . . | 130 |
| *W. Buyko:* Martwa natura . . . | 125 |
| *J. Grabowski:* Rynek w Kazimierzu . | 128 |
| *M. Gurrie:* Climax in Steel . . . | 130 |
| *F. Haczewski:* Stracony kraj . . | 125 |
| *W. Kozłowski:* Sylwetka . . . | 124 |
| *A, Lenkiewicz:* Stary zamek . . . | 124 |
| *R. Mazurkiewicz:* Zagroda . . . | 129 |
| *J. Mierzecka:* Portret pani Hańskiej . | 122 |
| *H. Mikolasch:* Książątko , . . | 124 |
| Miss Turandot . , | 132 |
| Parowóz , . . | 132 |
| Portret własny . . | 132 |
| W bibljotece . . | 132 |
| *J. Mioduszewski:* Ogród Saski we mgle | 123 |
| *J. Neuman:* Hazard życia . . . | 124 |
| *S. Niedźwiecki:* Dolina Mejdanczaju . | 127 |
| Hambał . . . | 121 |
| Zima w dolinie Mejdanczaju . . . | 121 |
| *C. Paschalski:* Ulica Kanonicza . . | 122 |
| *S. Progulski:* Ostatni sygnał . . | 122 |
| *J. Rodkowski:* Myśliciel . . . | 130 |
| Portret dra T. B. . . | 126 |
| Portret prof. P. D. . | 129 |
| Symbol Monachjum . | 130 |
| Zurich . . . . | 128 |
| *B. Schenkelbach:* Czernohora w zimie | 126 |
| *S. Sheybal:* Stara warownia . . | 123 |
| *K. Składanek:* Fragment z Kazimierza | 123 |
| *K. Skórski:* Szachista . . . . | 125 |
| *Z. Szporek:* Autoportret i akt . . | 122 |
| *A. Wieczorek:* Cień . . . . | 128 |
| Dolina Jaworzyńska , | 131 |
| Krajobraz tatrzański . | 121 |
| Motyw nadwiślański . | 128 |
| Motyw z drogi do Kuźnic . . . . | 131 |
| Motyw zimowy . . | 131 |
| Sople . . . . | 121 |
| Zima w Zakopanem . | 131 |

---

ROCZNIK XII. GRUDZIEŃ 1930 Nr. 132.

# MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

## NA GRANICY SZTUKI I SPEKULACJI

Ilekroć zastanawiam się nad prądami nurtującymi w sztuce naszych czasów, staję zawsze wobec problemu własnej osobowości, przeciwstawionej zbiorowej osobowości cudzej. Staram się nigdy nie zapominać, że na mnie, jak i na każdym człowieku ciąży balast pod postacią tego wszystkiego, co złożyło się na me wychowanie i na moje poglądy, poczynając od najwcześniejszego dzieciństwa. Klimat, położenie geograficzne, a nawet wzniesienie nad poziom morza nie jest tu również sprawą obojętną, nie mówiąc już o warunkach materjalnych i moralnych, w jakich człowiek żyje.

Wspomniany balast nie jest dla mnie specjalnie przykry — jest raczej pod tym względem obojętny; ale ma wpływ o tyle że zostawił na mnie piętno pod postacią pewnego jasno określonego nastawienia psychicznego o takim, a nie innym, podkładzie narodowym i religijnym. Otóż to nastawienie, ten strój duszy i charakteru gra dominującą rolę, jeśli się mu przeciwstawi obcą indywidualność pod postacią nowego kierunku w sztuce. Wiem wszakże, że i naprzeciw, mnie stoi człowiek, obciążony balastem podobnym do mojego — że w swoich, często sztucznych i na zimno wykombinowanych ideach artystycznych, stara się za wszelką cenę swój balast uczynić lżejszym. Wiem, że ten człowiek we wyniku swego dotychczasowego rozwoju i warunków, w których wyrósł, nastrojony jest duchowo i umysłowo na pewną zasadniczą tonację, której się nigdy nie pozbędzie, a może sobie conajwyżej w swych wysiłkach pozwolić na odchylenia do tonacyj pokrewnych — że posłużę się tutaj analogją z muzyki.

Ale mój umysł i duch lawiruje również w pewnej tonacji. Otóż i pytanie teraz, czy dwie zasadniczo różne ludzkie tonacje nie dadzą w spotkaniu fatalnego zgrzytu? Czy nie będą się zwalczać wzajemnie? A dwie inne tonacje może się akurat doskonale zgodzą i uzupełnią?

W ten sposób można — mojem zdaniem — uzasadnić, że każdy wielki radykalny kierunek w sztuce miał zawsze obok fanatycznych zwolenników równie zaciętych wrogów. To samo da się powiedzieć o wybitnych i przełomowych dla danej epoki artystach-twórcach.

W następstwie tych myśli rodzi się dalsze pytanie, czy możliwa jest dyskusja o nowych prądach w sztuce na zasadzie jakichś bezwzględnych i niezmiennych pewników?

Prawo kontrastu i jedności (jednolitości), królujące we wszechświecie, jest wprawdzie zawsze młodą i nigdy nie obaloną zasadą w sztukach pięknych, ale nasze „ja", bez względu na to, czy jesteśmy artystami, czy tylko zwykłymi śmiertelnikami, czyż nie jest pojęciem względnem? Wszak niema dwóch

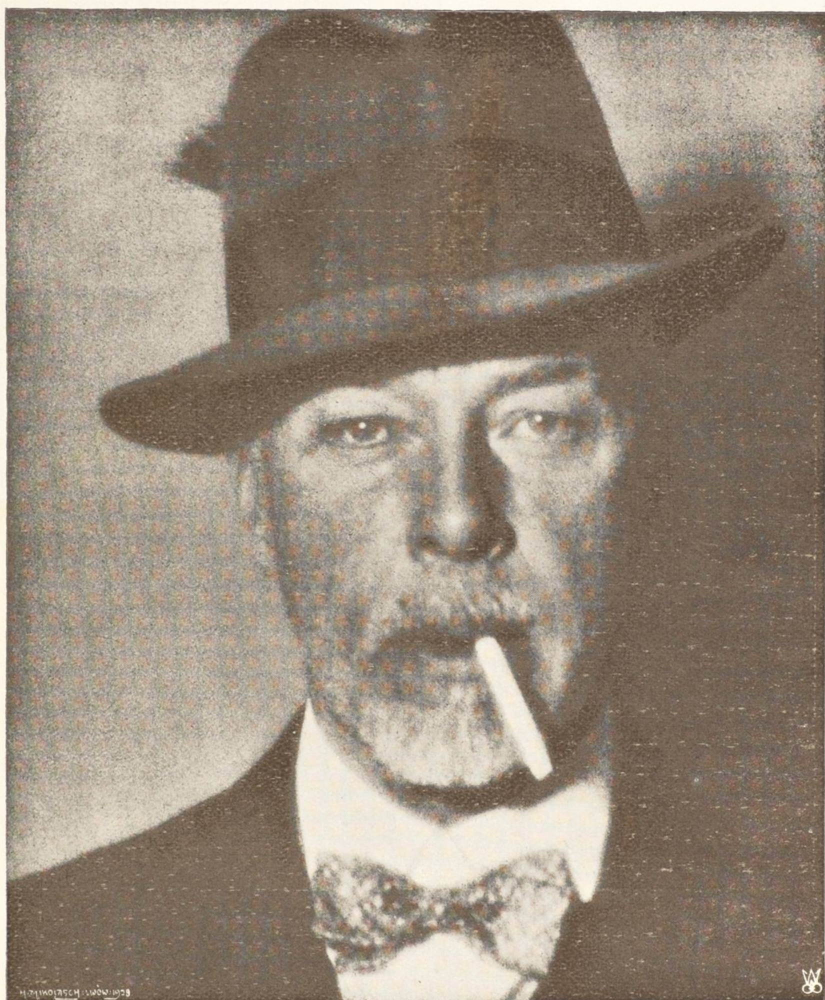
ludzi jednakich, a są tylko podobni! Wszak niema kierunku w sztuce, któryby się tłómaczył twórczością jednego tylko człowieka! Zawsze stoją naprzeciw siebie dwie grupy: Jedna mała — to artyści, druga większa — to publiczność, W każdej z grup ścierają się często najskrajniejsze poglądy, a obie grupy względem siebie, to w znaczeniu duchowem przeciwnicy. Czyż w tych warunkach, w warunkach wrzenia, które niewiadomo dokąd naszą sztukę powiedzie, można wydawać rozstrzygające sądy? Można wydawać sądy czysto subjektywne, oparte na własnem wieloletniem nastawieniu psychicznem.

Dlatego jeśli m n i e się nie podoba jakiś skrajnie modernistyczny twór nowoczesnego artysty, nie może to jeszcze oznaczać, że dzieło jest zupełnie bezwartościowe — i na odwrót, jeśli się chwilowo takiem dziełem zachwyciłem, to możliwe, że za miesiąc będę się temu mocno dziwił, a za rok okaże się, że było to tylko dzieło spekulanta, obliczone na chwilowe zafrapowanie oka. Aby zafrapować oko, nie trzeba znów tak wielkiej sztuki: Wystarczy czasem powiesić obraz „do góry nogami", który to zresztą „trick" wyzyskała skrzętnie reklama w prasie. Widz może nie zwrócić uwagi na brązową krowę na zielonej łące, ale napewne przystanie przed obrazem, przedstawiającym zieloną krowę na brązowej łące. Ale też i na tem skończy się działanie obrazu, bardzo podobne do działania sprytnej reklamy. To też sądzę, że dzisiejszy świat artystyczny podzielićby można na spryciarzy i artystów, a publiczność na snobów i na takich, którzy, mając z natury „dobry węch" i jeszcze lepszą intuicję, nie dają się nabierać. Fachowa krytyka naogół tak sprytnie pisze swoje recenzje, aby krytyk nigdy „nie wpadł" i zawsze miał rację. A artysta? Jeśli jest wielki, uśmieje się — jeśli mały, będzie zadowolony, że ma „dobrą prasę".

Różnicę między spryciarzem, a artystą. można odkryć niekiedy na tej prostej zasadzie, że dojrzewanie każdego wielkiego artysty odbywa się we wyniku ustawicznej ewolucji i kształcenia, natomiast spryciarz, jak „deus ex machina", staje się nagle „modernistą" i głośno o tem mówi. Gdyby impresjonizm powstał był niespodzianie, nie mając za poprzedników romantyzmu i klasycyzmu, to byłby właśnie takim spryciarzem, który spadł nagle, jak z nieba. Aby był Chopin, musiał być wpierw Bach, aby był Debussy, musiał być wpierw Wagner. Artysta powinien dążyć do jaknajwiększej oryginalności, ale dążenie do absolutnej oryginalności, uwolnionej zupełnie od czasów minionych, to absurd, podobny do promienia światła, biegnącego po linji krzywej.

Ewolucja jednostki, uzdolnionej artystycznie, to minjatura rozwoju sztuki wogóle. Nie idzie o to, aby budować gmach wieków od podstaw, bo tego nikt nie dokona; wystarczy solidna nadbudówka na istniejącej budowli, która liczy sobie wiele setek lat. Szczęśliwi ci, którym dane jest stawiać całe nowe piętra i skrzydła, a już dobrze jest, jeśli ktoś się zdobędzie na własny balkon. Zaczynać zaś trzeba od mozolnego obrabiania materjału — poprostu od nauki, od opanowania techniki. I to jest słaby punkt wielu problematycznych „modernistów", u których żądza sławy, choćby jednodniowej, jest znacznie większa od ich sił i zdolności.

Przeciętny człowiek ma zasadniczo inklinację w kierunku przeszłości i tradycji i to tem większą, im jest starszy wiekiem. Człowiek lubi wygodę, więc nie lubi być wyprowadzanym z równowagi błogiego stanu, który jeszcze dla jego dziadków równał się rewolucji, był bowiem zniszczeniem znacznie dawniejszego błogostanu przodków. Wszystko to łatwo można przenieść na teren sztuki, z tem jednak zastrzeżeniem, że dziś żyje się znacznie szybciej. Co wczoraj było rewolucją, dziś staje się uświęconem prawem, a jutro będzie tradycją. Że się tej tradycji będzie trzymać tylko kilku rozbitków z rozwianej sławy jednego dnia, to inna sprawa, ale zrozumiała. Nadmierna częstotliwość pewnych zjawisk powoduje stępienie wrażliwości na nie, a następstwem jest minimalne przywiązanie do tego, co jeszcze wczoraj było wcale ważne. Życie



Portret własny — Dr. H. Mikolasch

*(Z wystawy P. T. M. F. w Warszawie)*



ParowÓz — Dr. H. Mikoiasch

*(Z wystawy P. T. M. F. w Warszawie)*

pędzi i z doświadczenia wiemy, że jutro będzie coś nowego. Podświadomie raczej czujemy, że się rozgrywa tylko część jakiegoś wielkiego zjawiska, którego jeszcze nie możemy uchwycić, jako całości. A nie możemy, bo wszystko jest w stadjum wrzenia. Za to tem chętniej i mocniej tkwimy tradycją w epoce romantycznej, która, owiana legendą, stanowi taki miły kontrast z barwą dnia dzisiejszego. Jest to rodzaj błogostanu, z którego człowiek nowoczesny tylko z trudem daje się wyrwać.

Jednym z objawów naszych czasów jest niebywały kult sybarytyzmu, będący następstwem ogromnego rozwoju techniki. Kazać wychowanemu w tem człowiekowi słuchać nowoczesnej muzyki, to jest to samo, (pod względem trudności, która godzi w sybarytyzm) co kazać mu wyjść z auta i wsiąść do starego dyliżansu, jakkolwiek dobra muzyka jest piękniejsza i bardziej nowoczesna, niż wszystkie zdobycze techniczne, mające uwygodnić nam życie. Podobnie jest dziś z każdą inną sztuką, choć trzeba stwierdzić, że widz na najmniejsze jeszcze trudności natrafia we fotografji i najmniej musi czynić ustępstw ze swej wygody.

Romantyczne nastawienie psychiki i związane z tem pojęcia estetycznego piękna i brzydoty pozwalają względnie łatwo pojmować dzieła sztuki minionej epoki. Stworzyła ona pewne kanony piękna, które jednak w ocenie nowoczesnej sztuki już nie wystarczają.

Nie wystarczają również we fotografji prawidła wczorajsze. Dzieje się to, co się zawsze działo na przełomie różnych epok. Mniejsi i więksi artyści zwracają się do rzeczy zakazanych, bo te siłą faktu są jedynem polem nietkniętem przez tych, którzy już odeszli. Nie można zapominać, że wzrok i słuch ludzki podlega ustawicznej ewolucji pod względem oswajania się ze zjawiskami dostępnemi dla tych zmysłów i dlatego możliwem jest, że rzecz zakazana, ale przetworzona celowo w dziele sztuki, stworzyć może nowy kanon tam, gdzie dawniej był zakaz.

Dążenie do rozwoju na tej zasadzie widać dziś w każdej sztuce. Jednym z kanonów fotografji tradycyjnej był ten, że w architekture wszystkie pionowe linje równoległe mają być oddane na obrazie również jako równoległe. Zachodzi więc pytanie, czy artysta, spełniając to prawidło, dostosowuje się tylko do ogólnego złudzenia optycznego, opartego na podświadomości faktu, że linje pionowe w architekturze są równoległe, czy też oddaje architekturę tak, jak się ją rzeczywiście widzi?

Problem to ciekawy w epoce drapaczy chmur. Według mnie wszystko zależy od wysokości danego gmachu i odległości, z jakiej się go obserwuje. Im większa wysokość budynku, tem większe musi być nasze oddalenie od niego, aby pionowe linje równoległe wydały nam się rzeczywiście takiemi. Im bardziej się do budynku zbliżamy, tem bardziej rozszerzamy kąt, jaki w naszem oku tworzą linje, wychodzące od podstawy i od szczytu gmachu, tembardziej musimy wtedy kierować wzrok ku górze, a w następstwie widzimy, że linje równoległe zbiegają się równolegle ku szczytowi. Aparat nasz widzi tak samo, z tą jednak różnicą, że widzi wszystko naraz, podczas, gdy oko wędruje, aby objąć całość*). I pod tym względem nie ulegam nigdy złudzeniom. Nieraz nawet zastanawiałem się, w jakim stopniu musiałby się gmach od podstawy ku górze rozszerzać, abym z danego stanowiska mógł zobaczyć wszystkie pionowe linje jako równoległe.

O ile idzie o zastosowanie „zakazanych punktów widzenia" w sztuce, jestem zdania, że wszystko jest dobre, co, jako środek prowadzi do artystycznego celu. Dlatego równoległość pionowych linij w architekturze, uważam za nonsens, jeśli to ma być cel sam w sobie, i patent na nowo-

---

*) Otóż tu właśnie tkwi przyczyna, dla której linje zbieżne zamiast równoległych wydają się na obrazie — i zapewne zawsze będą się wydawały — nonsensem. Obraz — jako dzieło sztuki, nie jako panorama — ma działać na widza naraz jako całość, musi zatem dać się objąć wzrokiem odrazu we wszystkich częściach, ale nie kolejno różnemi swemi częściami. *(Przypisek redakcji)*

czesność; ale jeśli to ma być środek do celu, a więc środek wyrazu, świadomie stosowany, to uważam go za zupełnie dobry, a nie gorszy od innych. Jeżeli więc zechcę ująć w sposób artystyczny drapacz nieba, to jego linje pionowe muszą być na moim obrazie równoległe. Inaczej jednak postąpię, gdy zechcę oddać przygniatające wrażenie, jakie na mnie czynią potężne wielopiętrowe gmachy. Wtedy stary zakaz zamienię na prawidło, bo wiem, że tem mniejszy czuję się wobec ogromu gmachu, im bliżej niego się znajduję, zaś kamera moja widzi podobnie, jak ja, i nie mając swego mózgu, żyje jednak w mej dłoni moim mózgiem.

Jeden jest tylko czynnik w sztuce, który z bewzględną pewnością decyduje o wartościowości lub bezwartościowości kierunków i dzieł sztuki: Tym czynnikiem nieubłaganym, najsurowszym krytykiem zarazem, jest czas. Czy nie lepiej jemu zostawić odpowiedź na wiele pytań?

Ale mimo to piękna artystyczna dyskusja zawsze będzie wartościową i pożądaną, jako słowny wyraz smutków i radości epoki.

*Dr. A. Wieczorek.*

# BADANIE BARWOCZUŁOŚCI PŁYT

Chcąc we wszelkiej pracy poważnej osiągnąć cel na najkrótszej drodze i z pełną świadomością wyniku, musi się opanować technikę i dokładnie poznać własności i właściwości tworzywa. Zasada ta nigdzie może nie wybija się na pierwszy plan tak, jak we fotografji. Jeżeli ktoś zmienia co tygodnia przepis wołacza, nigdy nie potrafi uzyskać doskonałych negatywów, bo braknie mu czasu na gruntowne poznanie właściwości każdego wołacza. To samo oczywiście odnosi się i do materjału na dokonywanie zdjęć, to jest do płyty barwoczułej. Z pośród mnogich wyrobów, jakimi dziś wytwórnie płyt fotograficznych zalewają rynek, należy wybrać, stosownie do celu i osobistego upodobania, płytę najlepszą i odtąd stale się nią posługiwać, dopóki z czasem nie ukaże się w handlu jeszcze lepsza. Że jednak poszczególne cele fotografji rozmaitego wymagają materjału, nie może być mowy o najlepszej płycie „uniwersalnej". Krajobraz n. p. wymaga płyty o średniej czułości ogólnej, ale zato o idealnej wrażliwości na żółć i zieleń; do portretu czy aktu zdejmowanego w świetle dziennem posłużymy się już płytą o wysokiej czułości ogólnej, przyczem barwoczułość poruszać się może w granicach takich, by zastosowanie filtra słabo zabarwionego nie przedłużało bezpotrzebnie czasu naświetlania; do światła sztucznego użyjemy najczulszych płyt, najlepiej panchromatycznych, których wszechbarwoczułość skompenzujemy słabym filtrem żółtym. Wybrawszy więc odpowiednie płyty, należy przedewszystkiem zorjentować się w ich ogólnej czułości na światło białe. W tym celu najpraktyczniej jest posłużyć się czułościomierzem Edera-Hechta (szary klin prof. Goldberga) i na uzyskanym senzytogramie odczytać wartość graniczną dla danej płyty, a jeszcze dokładniej zbadać, przy którym stopniu zaczyna się widoczne dla oka w sposób niedwuznaczny zróżnicowanie tonów najbledszych. Od wartości granicznej do tego właśnie stopnia sięgać będzie przepadająca dla praktyki strefa niedoświetlenia; nicby nam bowiem nie pomogła wyższa w stopniach czułościomierza wartość graniczna, gdyby praktyczny stopień proporcjonalnego zróżnicowania tonów leżał w strefie niedoświetlenia nisko, czyli innemi

słowy: gdyby łuk krzywej gradacyjnej w strefie niedoświetlenia był długi, daleki od punktu wartości granicznej.

Senzytogram da nam zarazem wyobrażenie o barwoczułości danej płyty, o czem wnioskujemy z wzajemnego stosunku długości pasków: niebieskiego, zielonego, żółtego, a na płycie wszechbarwoczułej i czerwonego. Stosunek odtworzenia żółci do szafiru pozwoli nam wysnuć praktyczne wnioski co do stosowania filtrów kompenzujących przy świetle białem. Pewniejsze pod tym względem wskazówki dadzą senzytogramy, uzyskane przez cztery wyżej opisane filtry, którymi zakrywamy senzytometr podczas naświetlania wstążką magnezową, przyczem oczywiście należy spalić kilkakrotnie większą ilość wstążki. Ze senzytogramu tak uzyskanego dowiemy się o stosunku żółci do szafiru przy każdym filtrze, a zarazem uzyskamy dane co do zieleni i ewentualnie czerwieni.

Próbę podobną należy przeprowadzić przy świetle białem z dobrą tablicą barw („Farbwerke Hoechst" albo „Neutraler Farbenkreis Ostwald-Matthaei") ale przedtem należałoby oznaczyć dokładnie wielokrotności czasu naświetlenia spowodowane przez nasze cztery filtry. W tym celu w dzień pogodny, o niebie pokrytem równomiernie białą oponą, dokonywamy na badanej płycie zdjęcia posążka gipsowego, oświetliwszy go z boku. Pierwszem zdjęciem oznaczamy najlepszy czas naświetlenia dla płyty bez filtra i wywołujemy, nadając negatywowi normalną (nie za wielką) krytość. Następnie, stosując po koleji filtry: migowy, średni, właściwy i kontrastujący, zdejmujemy posążek ze zwiększanym czasem naświetlenia tak długo, dopóki przez tak samo długie wywoływanie tak samo złożonym wołaczem nie uzyskamy jednakowo pokrytych negatywów o takich samych szczegółach w cieniach i światłach. Użyte do uzyskania takich negatywów czasy naświetlenia będą mnożnikami filtrów dla normalnego czasu naświetlania danej płyty bez filtra.

Tak więc uzyskamy wszelkie dane do dokonywania zdjęć przy świetle dziennem. Płyta, filtr, czas naświetlenia, skład wołacza i czas trwania wołania, oddający w tych warunkach stosunek tonalny żółci do błękitu, zieleni, względnie i czerwieni tak, jak go odczuwa nasze oko, będą doskonale dobrane i zharmonizowane. Wykluczy się w ten sposb wszelkie niespodzianki, przypadkowość i „niezamierzony efekt". Gdy na mocy prób czy doświadczenia uwzględnimy ponadto zmiany w powyższych czynnikach, podyktowane zmianą w zawartości promieni różnofalistych w rozmaitych rodzajach oświetlenia, trafimy w samo sedno sprawy upodobnienia obrazu fotograficznego do przedmiotu fotografowanego, względnie do obrazu optycznego, co uważać należy za podstawowy warunek wszelkich działań fotografji dokumentarnej, względnie malowniczej.

*Dr. H. Mikolasch.*

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

# O PRZYPADKOWOSCI

— Sztuka jest upodobaniem bezinteresownem i bezpojęciowem.
*(Kant).*

Fotografika, przeszedłszy termin u sztuk pokrewnych, na własne zaczyna wjeżdżać tory. Jej technika zezwala na wykrywanie piękna tam, gdzie go inne sztuki nie odkryły i odkryć nie mogą.

Daje rzeczy nowe i wymaga też rozszerzenia pojęć estetycznych. Bo, jak twierdzą estetycy, reguły estetyczne są pewnikami tam, gdzie chodzi o dzieła dokonane, nie są jednak dogmatami dla rzeczy nowych.

Słynna już i ogólnie potępiona nowa rzeczowość, w szczególności znaczna część „arcydzieł" kryjących się wygodnie w cieniu

tego pojęcia, może wzbudzać uśmiech politowania. Pamiętać jednak należy, że, jak to powiada krytyk Reininghans:

„W nawskroś chorych tworzywach będą dominowały stale najskrajniejsze kierunki, aż z tego podłoża rewolucji nauczony i wzbogacony nowemi doświadczeniami wyjdzie kierunek świadomy postępu“.

Tym postępem właściwym fotografice jest podchwytywanie momentów ciekawych a krótkotrwałych. To wszystko, co malarzowi czy rysownikowi umyka dzięki powolności jego techniki, jest dość łatwem do osiągnięcia dla fotografa.

Co więcej, malarz czy rysownik musi być bezwzględnie zdecydowany co do punktu ciężkości swej obserwacji; trudno mu bowiem wybierać z gotowego już obrazu rzecz najciekawszą, skoro i tak musiał się spieszyć z utrwaleniem samego sedna rzeczy. Fotograf może ryzykować, jeżeli spostrzeże coś godnego swego zainteresowania, może to utwalić wraz z całem bezwartościowem otoczeniem, aby potem w spokoju ducha wybrać to, co go naprawdę ciekawi, a odrzucić to wszystko, co przeszkadza wyraźnemu odgraniczeniu rzeczowej treści obrazu od obojętnej jej reszty. Tem właśnie charakteryzuje się obraz.

Fotograf może pójść dalej; on może przeczuwać motyw, który dla swej przelotności mógłby ujść jego uwagi, ale on może utrwalić go na płycie.

Fotograf wie, czego chce i zdaje sobie sprawę z tego, że przyrządem do odkrywania takich motywów w świecie zewnętrznym nie jest jego oko, obarczone różnemi przywarami natury fizjologicznej, lecz aparat. On szuka spodziewanego motywu, jak astronom nowej gwiazdy, na zdjęciu, bo oczom samym nie dowierza.

Czy ten fotograf dlatego właśnie nie jest artystą, bo malarz czy rysownik takich tematów dotychczcs nie poruszał? On nie jest artystą, bo nie upatrywał dniami całemi czasu, miejsca i wycinka obrazu, lecz szukał już na gotowem zdjęciu. Ale zobaczył to, czegoby inny nie spostzegł, czego inny nigdyby nie znalazł.

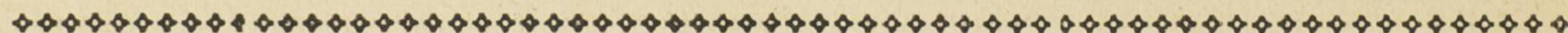
Mamy dwa rodzaje indywiduów artystycznych. Jedni pielęgnują pewne idee w głowie i dla urzeczywistnienia tychże szukają w świecie zewnętrznym modelów i kulis. Drudzy widzą piękno na własne oczy i radują się pięknem świata. Którzy z nich więksi? Niemądre pytanie.

Fotograf należy właśnie do tych drugich, ale do pokrzywdzonych. Krzywdzą go ci, co mieszają się w jego najbardziej osobiste sprawy, w proces tworzenia. Jeszcze krok, a będą żądać notarjalnego stwierdzenia autorstwa, aby obraz miał pełną wartość artystyczną.

Mówi się o polowaniu na motywy. Rzecz tylko w tem, kto poluje. Oczywiście malarz nie będzie robił wycinków ze swych obrazów, możeby to było nawet nieco dziwne. Ale czy tylko dlatego ma fotografika, małpująca zrazu technikę malarską dokładnie, wyrzec się cech tylko sobie właściwych, zalet, które prowadzą do nowych zdobyczy? Sądzić wypada, że nie troska o dobro sztuki, lecz właśnie brak zrozumienia istoty tejże może jedynie spowodować kogoś do podnoszenia zarzutu przypadkowości.

Wprawdzie należy tą samą miarę przykładać do fotogramu, jak do każdego innego obrazu, gdyż inaczej byłoby to poniżające, nie wolno jednak nikomu dochodzić sposobu tworzenia dzieła dla urabiania sądu na tej podstawie.

*A. Brodowicz.*



# BARWIENIE PRZEŹROCZY RZUTNICZYCH

Przeźrocza do celów rzutniczych są zwykle czarne z odcieniem niebieskawym lub brunatnawym. Chcąc wieczór rzutniczy cokolwiek urozmaicić, dobrze jest zabarwić przeźrocza na różne kolory, tem bardziej, że przez to działanie obrazu często się podnosi. Krajobrazy n. p. i obrazki rodzajowe o nastroju słonecznym bardzo dobrze działają barwą brunatną lub brunatno czerwoną. Zdjęcia zimowe działają dobrze, gdy przeźrocze zabarwione jest na niebiesko, podczas kiedy architektury najlepiej wyglądają w naturalnej szaro czarnej barwie.

Przez działanie następujących płynów na dobrze wypłukane przeźrocza, sporządzone na płytach chlorobromosrebrowych (przed lub po wyschnięciu) otrzymać można cały szereg rozmaitych zabarwień. Postępowanie jest bardzo proste, otrzymane zaś kolory są trwałe i we wielu wypadkach zupełnie wystarczające:

Sporządza się następujące roztwory zapasowe:

| | | |
|---|---|---|
| A. | wody przekroplonej | 100 cm³ |
| | azotanu uranowego | 2 g |
| B. | Wody przekroplonej | 100 cm³ |
| | żelazicjanku potasow. | 2 g |
| C. | Wody przekroplonej | 100 cm³ |
| | chlorku żelazowego | 1 g |
| D. | Wody przekroplonej | 100 cm³ |
| | siarczanu miedziowego | 5 g |

Roztwór B. przechować należy w brunatnej flaszce, w miejscu możliwie ciemnem.

Nadto należy mieć w zapasie małą flaszeczkę zgęszczonego kwasu octowego.

Najważniejsze barwy, które otrzymać można przy pomocy tych roztworów, są następujące:

1. Czekoladowa. Miesza się 8—10 części roztworu A, 1 część B i 10 części wody. Kąpiel działa dosyć powoli ale jednostajnie; po czterech do pięciu minutach przeźrocze nabiera pięknego koloru czekoladowo bronzowego.

2. Kasztanowatą otrzymuje się mieszając trzy części roztworu A z 1 częścią B i 4 częściami wody. Po dwu minutach barwienie jest ukończone.

3. Brunatno czerwona. Miesza się 1 część roztworu A, 1 B i dwie części wody. Do każdych 100 cm³ tej mieszaniny dodaje się 6—8 kropel kwasu octowego. Barwienie trwa zwyczajnie około dwie minuty.

4. Czerwona sangwina. 1 część A+2 części B+3 części wody. Do każdych 100 cm³ płynu 10 do 12 kropel kwasu octowego. Barwienie ukończone jest po jednej minucie, przyczem obraz nieco się wzmacnia.

5. Bronzowo fjoletową otrzymuje się następującem postępowaniem:

Przeźrocze kąpie się w płynie podanym pod 3, poczem opłukuje się i wkłada na kilka minut do kąpieli złożonej z jednej części roztworu D i jednej części wody. Następnie płucze się około 10 minut. Obraz staje się przytem więcej przeźroczystym.

6. Niebiesko zieloną otrzymuje się w ten sposób: najpierw barwi się długo lub krótko (zależnie od odcienia, który się chce otrzymać) w kąpieli podanej pod 3; następnie przepłukuje się i barwi w kąpieli złożonej z jednej części roztworu C i pięciu części wody. Działanie rozpoczyna się w światłach; po 3 do 6 minutach, zanim jeszcze niebiesko zielony kolor zupełnie wystąpi, należy barwienie przerwać, obraz bowiem po wyschnięciu nabiera barwy. Nakoniec przepłukuje się płytę 15—20 sekund pod wodociągiem i moczy około 10 minut w często zmienianej wodzie.

7. Niebieskawa. Pierwsze postępowanie uskutecznia się jak pod 6, jednak w kąpieli 3 moczy się bardzo krótko. Właściwe barwienie na niebiesko odbywa się w roztworze C nierozwodnionym. Należy zauważyć, że barwienie w tym płynie odbywa się bardzo szybko, a po wyschnięciu płyta nabiera intenzywniejszej barwy niebieskiej.

Do barwienia pod 6 i 7 należy uży-

wać przeźroczy słabo krytych, przejrzystych.

Kombinację powyżej podanych odcieni łatwo uskutecznić, mieszając roztwory zapasowe w zmiennych stosunkach.

Na każdy jednak wypadek należy nie barwić zbyt intenzywnie, gdyż wypadają z tego niełądne efekty. Najczęściej wystarcza tylko lekko zabarwić, ażeby „złamać“ kolor czarny. Należy również zauważyć, że odcienię niebiesko zielone otrzymać można tylko w tym wypadku piękne, jeżeli przeźrocze jest cienkie i bardzo przejrzyste.

Zabarwione przeźrocza należy suszyć możliwie szybko; korzystne jest włożyć je po wypłukaniu we wodzie na 5 minut do spirytusu denaturowanego.

Przeźrocza, barwione w uranie i żelazicjanku potasowym, można napowrót odbarwić, kąpiąc je w rozcieńczonym amoniaku (na 100 części wody 6 części amoniaku). Po odbarwieniu należy je płukać we wodzie około 5 minut.

W ten sposób postępując, można również zamienić barwę niebiesko zielonawą lub niebieską na brunatno fjoletową.

*A. S.*

# KĄCIK POCZĄTKUJĄCYCH

## Zdjęcia świąteczne

Nietylko początkujący, lecz także amator wprawny niemal corocznie podczas Bożago Narodzenia dokonywa zdjęć świątecznych. Bywają to zdjęcia dwojakiego rodzaju: albo grupa osób z rodziny bliższej i dalszej, albo też przyroda martwa, najczęściej drzewko oświetlone, lub upominki.

Jeżeli zdjęcia osób robione być mają w mieszkaniu za dnia, trudnością największą jest uzyskanie oświetlenia odpowiednio równomiernego, aby wszystkie osoby, należące do grupy, oświetlone były jednakowo.

Gdy ustawi się je przy ścianie najdalszej od okien, wtedy oświetlenie ich jest wprawdzie równomierne, ale niekorzystne, bo płaskie. Kamera stać musi wtedy najczęściej tuż pod oknami, aby dostateczną odległość osób od objektywu zachować, ale też wtedy kamera znajduje się tam, skąd światło pochodzi, a więc na twarzach osób niema od strony kamery żadnych cieni. Pozatem znaczna odległość osób od okna wymaga dość długiego naświetlania, które też wówczas, zwłaszcza we dnie pochmurne, musi trwać kilkanaście do kilkudziesięciu sekund, czego oczywiście osoby żywszego temperamentu nie wytrzymają bez ruchu.

Ustawienie osób bliżej okien, a to przy ścianie przyległej, dozwala wprawdzie naświetlać króciej, ale natomiast grupa może się wtedy składać tylko z dwu do trzech osób, gdy bowiem jest liczniejsza, osoby dalsze od okna otrzymują znacznie mniej światła niż bliższe. Przy takiem oświetleniu bocznem połowa twarzy jest oświetlona, druga zaś jest w cieniu; dawałoby to pewną plastykę zdjęcia, gdyby przeskok od światła do cienia nie był zbyt nagły. Aby tę twardość oświetlenia złagodzić, należy po stronie ocienionej ustawić obok osób dużą białą płaszczyznę, n. p. obrus lub prześcieradło, rozpięte jak żagiel na kiju poziomym.

Inaczej przedstawia się zadanie, gdy zdjęcie ma być robione wieczorem w oświetleniu sztucznem. Światło zwykłych żarówek, nawet jaśniejszych, jest na to za słabe; kto natomiast posiada lampę „Nitrafot“, wyrabianą specjalnie do zdjęć fotograficznych, może naświetlać stosunkowo krótko. Lampa nie powinna oczywiście mieścić się tuż nad kamerą, gdyż oświetlenie wtedy byłoby płaskie, lecz należy ustawić ją z boku ukosem, lub nawet podczas zdjęcia poruszać

nią zwolna i spokojnie w niewielkim łuku ponad głową.

W braku takiej lampy można sobie pomóc w łatwy i tani sposób wstążką magnezową, której nie należy uważać za proszek błyskowy. Magnez we formie wstążki, trzymany w obcęgach lub szczypczykach drucianych, da się zapalić od świecy lub zapałki i płonie światłem spokojnem, bardzo jasnem, trwającem tem dłużej, im większy kawałek wstążki był zapalony. Światło to jest niemal czysto białe i tak jasne, że wstążka o długości 10—20 cm wystarczy na zdjęcie przysłoną objektywu F : 6,3—F : 9 na płytach średniej czułości.

Po zapaleniu wstążki należy nią zwolna poruszać w linji łukowej, aby uniknąć zbyt twardych cieni na twarzach osób zdejmowanych. Objektyw można otworzyć już przed zapaleniem wstążki, gdyż światło zwykłych lamp mieszkaniowych jest nieszkodliwe, jeżeli nie świeci wprost objektyw.

Przy takiemże oświetleniu wstążką magnezową lub lampą Nitraphot zdejmować można również choinkę z płonącemi świeczkami, otoczoną osobami z rodziny. Objektyw można i tu otworzyć już przed zapaleniem lampy lub wstążki, a po ukończeniu zdjęcia dobrze jest jeszcze przez minutę lub dwie zostawić objektyw niezamknięty. Osoby mogą się przedtem oddalić (bez zachwiania gałązkami drzewka), gdyż idzie wtedy już tylko o doświetlenie płyty przez świeczki.

Cały powab i nastrój zdjęć choinki polega na tem właśnie, aby oddać jaknajlepiej charakterystyczne oświetlenie świeczkami. Stąd nie należy posługiwać się tu płytami bezodblaskowemi, lecz z umysłu używać zwyczajnych, nie zabezpieczonych od odblasków, gdyż na nich każdy płomyk świeczki będzie otoczony jasną aureolą.

Można nawet dokonać zdjęcia przy świetle samych tylko świeczek, ale wtedy osoby nie mogą mieścić się na zdjęciu, gdyż naświetlanie trwa kilkadziesiąt sekund, a nawet kilka minut. Wywoływanie powinno być staranne, ale krótkie, roztworem mocno rozcieńczonym, aby złagodzić kontrasty oświetlenia.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

# NASZE RYCINY

Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografji w Warszawie podjęło przed rokiem urządzanie u siebie kolejnych wystaw indywidualnych, z których każda obejmowała dzieła jednego tylko artysty. Był to pomysł bardzo szczęśliwy, gdyż dzięki takim wystawom można było zapoznać się z dorobkiem indywidualnym każdego artysty z osobna, a udostępnienie ich szerszej publiczności wpływało trwale na kształcenie jej we wyrobieniu smaku estetycznego i właściwego wartościowania dzieł fotografiki, zarówno polskiej, jak obcej.

Jedną z takich wystaw, urządzoną w związku z jubileuszem pracy 45-letniej dra Henryka Mikolascha, wypełniły dzieła tego najwybitniejszego we Lwowie — aby nie rzec: w całej Polsce — artysty. W zeszycie grudniowym zamieszczamy reprodukcje czterech prac jego z tej wystawy. Są to dzieła talentu dojrzałego. Niema zatem potrzeby wykazywać ich walory artystyczne lub podnosić zalety.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

# PRZEGLĄD PISM POLSKICH

**Polski Przegląd Fotograficzny** (Poznań) zawiera na czele zeszytu listopadowego bardzo trafny artykuł A. Wieczorka „Fotonizmowi do pamiętnika", w którym autor słusznie zaznacza, że p. Dederko, jako „fotonista", ma prawo przemawiać jedynie we własnem imieniu, albowiem nic nam dotychczas nie wiadowo, aby którykolwiek z postępowych artystów polskich czy światowych przyznawał się do tego, że jest „fotonistą". Dalej pisze autor:

„Fotonizm, to człowiek, a nie grupa artystów, skupionych pod wspólnym sztandarem pewnego kierunku. Ale człowiek ten wydaje się nam zbyt jednostronnym, gdy twierdzi, że tylko „moderniści" i „pstrykacze" są coś warci, a resztę w czambuł potępia. Jestem z najwyższem uznaniem, gdy p. Dederko broni „pstrykaczy"... ale, jeśli we fotografji uda się pstrykaczowi ładny obrazek, to dowiedzione jest, że to nigdy jeszcze nie zdradza poziomu estetycznego i artystycznego, albowiem fotografja jest j e d y n ą sztuką, w której p r z y p a d k i e m, poza wolą i wiedzą autora, może być poprawny i wdzięczny obrazek. Jeśli początkujący z biegiem czasu uzyska nawet kilka takich przypadkowo udałych prac, to nie będzie w tem nic ze sztuki pięknej, bo n i e b ę d z i e s t y l u, zaś styl oryginalny, świadczący o oryginalnym talencie, nigdy nie może powstać z przypadku.

„Wyżej wyłuszczony fakt należy do tych niewzruszonych i odwiecznych praw ś w i a d o m i e wypowiadającego się talentu, których żadne modernizmy obalić nie potrafią. Dlategoteż przypadkowości fotograficznej przenigdy nie można porównywać z malarstwem, które w całej swej historji nie zna ani jednego wypadku, aby artyście udało się dzieło sztuki przypadkowo. Z tego samego powodu nieudolne prymitywy quatttrocenta mogą być natchnione, ale prymitywy fotograficzne nigdy nie znajdą tutaj odpowiednika.

...„Chodzenie szlakami nieutartymi jest rzeczą szczytną, o ile nie jest tylko „bohaterską" pozą epoki romantycznej. W dążeniu do oryginalności sięga p. Dederko po c u d z e środki, zamiast szukać nowych, ale własnych, na własnem podwórku Tak pojęta orvginalność przypomina zawsze malarza, któryby chciał malować, ale nie penzlem, bo inni penzla używają, ani nie farbami, bo inni też farb używają.

..„P. Dederko mocno przesadza, twierdząc, że malarstwo spłaca jakieś długi fotografji. Nie może spłacać długów, których nie zaciągnęło, a natomiast fotonizm zadłuża się coraz bardziej... Do dziś wielu malarzy posługuje się kamerą, ale jest to u nich typowy środek pomocniczy, którym pomagają pamięci, nie obrazom. Charakterystyczne jest przytem, że nawet najbardziej wszechstrowni wśród tych artystów nie czynią z kamery środka wyrazu. Tem się tylko tłumaczy, że żaden z wybitnych artystów malarzy nie dał się dotychczas w Polsce poznać jako artysta fotograf. Wypada tu jeszcze dodać, że świat malarski z wielką pogardą odnosi się nietyle do samej fotografji, jak do tej formy retuszu, która usiłuje dorobić na fotografji rzeczy nieistniejące".

W dalszej treści zeszytu mieści się dokończenie pracy J Świtkowskiego o stereoskopji poprawnej, uwagi T. Cypriana o rzutnikach, omówienie ilustracyj przez B. Gardulskiego, Kącik krytyczny przez tegoż, rozprawka J. Morawieckiej o plamach na fotografji, sprawozdanie z konkursu P. P. F., Przegląd prasy polskiej przez Gardulskiego i zagranicznej przez Cypriana, wreszcie Nowości z przemysłu.

Ilustrują zeszyt dobre reprodukcje prac Bela, Zdanowskiego, Buyki, Węcławskiego, Kucharskiego i Niedźwieckiego.

**Fotograf Polski** (Warszawa) mieści w zeszycie listopadowym treść odczytu J. Stalony-Dobrzańskiego „O dwubarwnem tonowaniu (?) odbitek bromosrebrowych, zawierająca prócz przepisów na złotowanie odbitek także osobliwe zapatrywania autora na sprawę polichromji. Powiada tam prelegent:

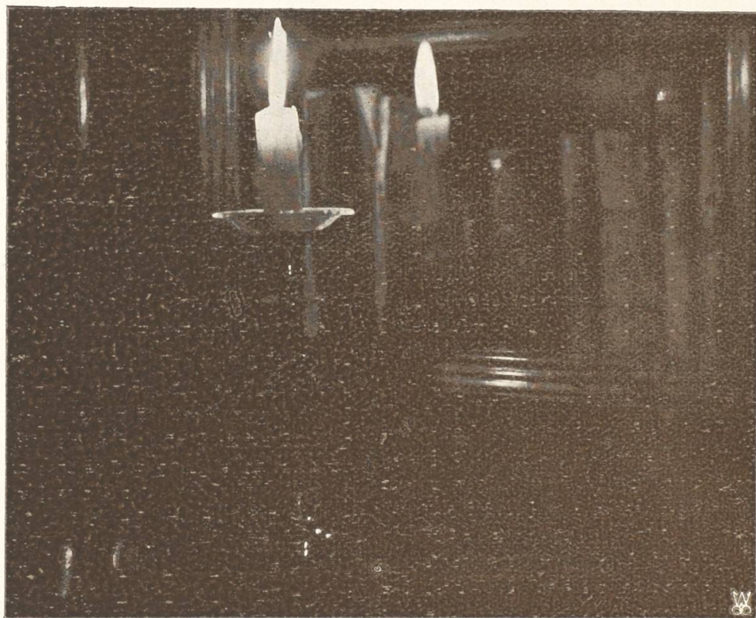
..„z pomiędzy różnych odmian technik malarskich najsilniej przemawia do mnie właśnie *grafika, jako technika, operująca zazwyczaj jedną barwą*, niekiedy dwiema, *a rzadko tylko kilkoma. Tę wyższość sztuki graficznej... tłumaczę sobie tem, że* myśl artystyczna jest tu wyrażana środkami najprostszymi, aż surowymi w swej prostocie, i w ten sposób jest podawana widzowi najbardziej bezpośrednio, że tak powiem: bez osłonek; natomiast w dziele, grającem bogatą gamą barw, już same barwy, ściągając uwagę widza i ciesząc wzrok jego niezależnie nawet od myśli artystycznej, do której wyrażenia zostały użyte, stanowią jakby przesłonę, poprzez którą dopiero owa myśl musi się przebijać. Człowiek zgryźliwy i podejrzliwy mógłby nawet przy tej okazji wypowiedzieć paradoks, że wielobarwność w dziele sztuki jest najlepszym sposobem ukrycia słabości myśli artystycznej lub całkowitego jej braku". Otóż to stanowisko autora możnaby określić innym parodoksem: autor woli Bacha na fortepianie, niż Wagnera czy Griega w orkiestrze; (bo co do modernistów muzycznych można się zgodzić z autorem, że barwnością instrumentacji pokrywają brak myśli artystycznej) ale szczęściem autor mówi dalej; „Cudowny świat barw woła...




Miss Turandot

*(Z wystawy P. T. M. F. w Warszawie)*

Dr. H. Mikolasch



W bibljotece — Dr. H. Mikolasch

*(Z wystawy P. T. M. F· w Warszawie)*

wielkim głosem o swe prawa. Nawet na najbardziej zagorzałych zwolenników sztuki czarno białej przychodzą czasem chwile, kiedy owa surowa czarnobiałość zaczyna nieco ciążyć i zjawia się pragnienie barw, jak zjawia się pragnienie uśmiechu na surowej twarzy".

Na treść dalszą zeszytu składa się omówienie wystaw zbiorowych (zawodowców i członków Klubu łódzkiego) przez K. Składanka, „Echo szowinizmu niemieckiego" przez S. Schönfelda, tegoż „Przegląd czasopism polskich", omówienie dwóch nowych książek Niemczyńskiego, obszerna — jak zwykle — Poradnia przez Tatrzana, Różne wiadomości, Statut Fotoklubu i Kronika Towarzystw.

W zeszycie mieszczą się reprodukcje prac R. Kürbitza, W. Rodego, J. Piszczatowskiego, C. Lewickiej, J. Kisielińskiego, T. Prokopowicza, A. Hagego i L. Rackmannowej.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

# Z PRASY ZAGRANICZNEJ

**Photogr. Korrespondenz** (Wiedeń) zawiera w zeszycie 795 studjum Lüppo-Cramera o przyspieszaniu wywoływania przez sole obojętne i barwiki. Autor dokonywał badań na emulsjach twardych niskiej czułości i po naświetleniu pod klinem Goldberga wywoływał w hydrochinonie (10 g na 200 ccm wody, oraz 25 g siarczynu bezwodnego, 60 g potasu i 2 g bromku), rozcieńczonym 1 : 20. Wywoływanie idzie wtedy powoli i daje strąt czerwonawy; po rozcieńczeniu (1 : 20) natomiast nie wodą, lecz 10% roztworem azotanu potasowego, roztwór działa szybko i daje strąt czarny. Przytem gradacja staje się nadzwyczaj stromą, zwłaszcza w sferze niedoświetlenia... Bardzo podobnie działa sól glauberska (w 10% roztworze), oraz zieleń pinakryptolowa (1 : 1000) w ilości 5 ccm na 100 ccm wywoływacza (rozcieńczonego 1 : 20, jak wyżej), przewyższając nawet stromością skali działanie obu soli wyżej nazwanych, a dorównywając wywoływaczowi w normalnem rozcieńczeniu (1 : 4). Wzmaga się również stromość gradacji wtedy, gdy we wywoływaczu nie ma wcale siarczynu, gdyż ten u hydrochinonu opóźnia znacznie jego działanie.

Następuje rozprawka Denissoffa o fotometrji doświetleń, z której wynika, że naświetlanie dodatkowe, 005—008 (pierwotnego) daje rzeczywiście lepsze zróżnicowanie tonów w cieniach. Po artykule Schwarza i Urbacha o stałych źródłach światła do senzytometrji i pogawędce Warstata o nowych drogach we fotografji (impresjonizm, ekspresjonizm, fotografja bez kamery i bez przedmiotu, nowa rzeczowość) następują wskazówki Dulika do metody lakowej w chemigrafji i drobne wiadomości.

To samo czasopismo zawiera na wstępie zeszytu 796 wnioski H. Schmidta w sprawie reformy senzytometrji. Autor proponuje słusznie, aby do cyfrowego oznaczania czułości emulsyj była podstawą nie „wartość graniczna" danej emulsji, lecz jakiś szczególnie ważny w praktyce punkt jej krzywej gradacyjnej. Ponadto czułość powinna być podawana dla trzech różnych źródeł oświetlenia, a to dla światła dziennego, światła żarówek Nitraphot i światła magnezowego. Dalej skala nowego systemu powina być tak rozległa, aby dochodziła conajmniej do 30° Scheinera, gdyż praktykowane obecnie przeliczanie stopni jednego senzytometru na stopnie drugiego jest niedokładne i zawodne. Przytem skala jasności pól senzytometru powinna być stopniowana czysto optycznie, a nie włączaniem klinów szarych i t. p. (Przed wojną podał red. Świtkowski do czasopisma „Phot. Rundschau" swój pomysł senzytometru, w którym każde pole było oddzielną „camera obscura" o równej długości, ale coraz mniejszych otworach, wobec czego jasności tych pól mogły być matematycznie dokładnie wyrażone cyfrą F : X, podobnie jak jasność objektywów). Wreszcie żąda autor, aby pomiarów czułości emulsyj dokonywały nie laboratorja przy fabrykach lub przy redakcjach czasopism, lecz osobne urzędy państwowe, oraz aby podawały cyfrę przeciętną z pomiarów dwudziestu różnych emulsyj danej fabryki.

W dalszej treści zeszytu mieści się sprawozdanie G. Grotego z nowości we fotografji barwnej, tabele K. Fischera do badań przyrządów fotograficznych, pogawędka W. Warstata o nowych drogach we fotografji, przegląd czasopism i drobne wiadomości.

**Fotograficky Obzor** (Praga) mieści w zeszycie 10 wskazówki Fabingera do zdjęć w świetle sztucznem, pogawędkę Hermana o niektórych pojęciach optycznych, ciąg dalszy artykułu Fanderlika o fotografji stereoskopowej, przekład pracy Seiferta o fotografji w barwach naturalnych, oraz drobne wiadomości. Świetnie reprodukowane są w zeszycie prace ośmiu autorów czeskich.

To samo czasopismo w zeszycie 11. zawiera rozprawkę J. Srpa o naturze martwej we foto-

grafji, omówienie kamery lustrzanej przez J. Jeniczeka, dokończenie przekładu artykułu Seiferta o fotografji w barwach naturalnych, oraz przyczynki drobne. Ilustrują zeszyt wyborowe reprodukcje prac fotagrafików czeskich.

**Photographische Rundschau** (Halle a. S.) zawiera w zeszycie 23. pogawędkę A. Leona: „Fotografja amatorska a nauka" z 10 reprodukcjami zdjęć owadów i pajęczaków, ocenę przez O. Mentego nowego sposobu fotografji barwnej na papierze (zdjęcia przez raster, kopjowane na papierze z nałożonym rastrem również barwnym, ale odpowiednio jaśniejszym) i wskazówki H. Mennengi do rzeczywiście pewnego siarczkowania odbitek (bielenie w roztworze żelazicjanku, bromku i dwuchromianu potasowego po 1 g na 100 ccm wody, płukanie i sepjowanie w ciepłym roztworze wielosiarczku amonowego, przyczem wystarcza krótkie zanurzenie, gdyż roztwór działa dalej jeszcze po wyjęciu odbitki). Dalej omawia F. Strauss błędy na błonach negatywowych, a nowości praktyczne i wskazówki dla początkujących zamykają treść zeszytu.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

# ROZMAITOŚCI

**Do odplamiania** negatywów i odbitek nadają się najlepiej następujące farby akwarelowe: czerń lampowa, czerń obojętna, czerwień angielska, sjena i karmin. Mieszanina dwu pierwszych służy do przyciemniania miejsc za jasnych na negatywie i na odbitce bromosrebrowej; trzecia (angielska) do zupełnego zakrywania dziurek na negatywie, a dwie ostatnie, zmieszane odpowiednio z czernią lampową, do odplamiania odbitek na papierach dziennych i gazowych, wywoływanych brunatno.

**Paramidofenol z hydrochinonem** daje wywoływacz, odpowiedni zwłaszcza dla osób, których naskórek nie znosi metolu; działa nieco powolniej niż metol z hydrochinonem, ale jest wrażliwszy na bromek potasowy. Dobry przepis na roztwór gotowy do użytku jest taki:

| | |
|---|---|
| paramidofenol (chlorowodorowy) | 1 g |
| siarczyn sodowy bezwodny . . | 20 g |
| hydrochinon . . . . . . | 4 g |
| węglan potasowy . . . . . | 30 g |
| woda . . . . . . . . | 1000 ccm |

*(British Journ.)*

**Plamy żółte** na odbitkach celoidynowych, zwłaszcza na papierach starszych, pochodzą najczęściej od dotknięć warstewki palcami spoconymi, wskutek czego na dane miejsca nie może działać kąpiel złotująca. Należy zatem wystrzegać się dotykania warstewki światłoczułej palcami.

*(Phot. Rund.)*

**Senat Uniwersytetu wiedeńskiego** powierzył prof. R. Ballerowi wykłady fotografji na Wydziale filozoficznym; program ich obejmie fotografję naukową, mikrografję, oraz zastosowanie fotografii we wiedzy i sztuce.

**Porównanie różnych technik**, któremi wykonano dzieła w Salonach międzynarodowych w Paryżu i Londynie, daje takie stosunki procentowe:

| | Paryż | Londyn |
|---|---|---|
| papier bromosrebrowy . . . | 52·0% | 43·2% |
| „ gazowy . . . . . | 12·3 „ | 33·0 „ |
| „ dzienny . . . . . | 0·6 „ | 0·5 „ |
| technika gumowa . . . . | 1·3 „ | 1·4 „ |
| „ pigmentowa . . . | 5·8 „ | 4·6 „ |
| „ napylana . . . . | 0·8 „ | — „ |
| przetłok jednobarwny . . . | 28·8 „ | 16·3 „ |
| „ wielobarwny . . . | 2.4 „ | — „ |
| inne techniki . . . . . | — „ | 1·0 „ |

*(Science)*

**Zielone zabarwienie** obrazków na papierach bromosrebrowych uzyskać można w kąpieli wanadowej. Obrazki dokładnie utrwalone i bardzo starannie wypłukane bieli się naprzód w roztworze:

2 g żelazicjanku potasowego czerwonego
100 ccm wody.

Poczem płucze się aż do usunięcia żółtawego zabarwienia świateł i zanurza się w roztwór:

2 g chlorku amonowego
1 g chlorku wanadowego
1 g chlorku żelazowego
2 ccm kwasu solnego
200 ccm wody.

Następnie płucze się aż do zupełnego oczyszczenia świateł i suszy.

*(La Photo)*

**Gelosobromia** jest to nowy sposób, zbliżony do Carbro, otrzymywania odbitek pigmentowych bez udziału światła. Gotową odbitkę bromosrebrową zwilża się wodą i penzlem powleka się ją ciepłą mieszaniną 100 ccm roztworu 10% żelatyny twardej, 30 g dekstryny żółtej i tyle farby (akwarelowej), aby warstewka była dość nieprzejrzysta. Potem odbitkę wraz ze skrzepłą powłoką barwną zanurza się w roztwór:

wody zimnej . . . 125 ccm
bromku potasu . . 1 g
żelazicjanku potasu . . 1 g
dwuchromianu potasu . 1 g

Po 5 minutach wyjmuje się odbitkę do wysuszenia, a po 30—60 minutach można ją wywoływać we wodzie letniej, jak zwykłą odbitkę pigmentową, poczem się płucze wodą zimną, ałunuje i suszy. *(Foto-Magazine).*

# ODPOWIEDZI REDAKCJI

**Pan Inż. St. W. Poznań.** Przepisy, podawane w rubryce „Rozmaitości“, czerpane są z różnych czasopism fotograficznych świata i nie bywają sprawdzane przez członków naszej redakcji, gdyż wtedy ledwie jeden nowy przepis lub dwa moglibyśmy umieścić w tej rubryce raz na kilka miesięcy. Natomiast bardzo chętnie umieszczać będziemy wyniki prób praktycznych, podejmowanych na podstawie takich przepisów przez naszych Czytelników.

**Pan K. Z., Lwów.** Wątroba siarczana jest pięciosiarczkiem potasowym; można ją nabyć w każdym handlu artykułów technicznych. Użyta do sepjowania odbitek daje odcienie cieplejsze, niż siarczek sodowy.

**Pan M. U., Koluszki.** Nic nam o tem nie wiadomo dotychczas; zadresatem pozostajemy w ciągłej korespondencji.

**Pani D. T., Przemyśl.** Wystarczą zupełnie płyty barwoczułe, nie zabezpieczone niczem przeciw odblaskom, jeżeli Pani będzie uważała na to, aby wywoływanie nie trwało przesadnie długo.

**Pan Dr. F. M., Lwów.** Autorem artykułu „Figury w krajobrazie“ jest J. Świtkowski.

## TABELKA NAŚWIETLEŃ NA STYCZEŃ.

| Poradnia | Stan pogody | Czułość płyt lub błon | Przysłona objektywu | Przedmiot zdjęcia |
|---|---|---|---|---|
| Godz. 7—9 = **7** | białe chmury = **0** | *21° Sch* = **0** | *F: 1,8* = **0** | chmury i morze . . . . . = **1—2** |
| 9—10 = **4** | słońce . . . . . = **1** | *20° Sch* = **1** | *F: 2,5* = **2** | architektura, śnieg . . . . = **4—6** |
| 10—11 = **3** | lekkie zachmurzenie . . . . = **2** | *19° Sch* = **2** | *F: 2,9* = **3** | szerokie ulice, place . . . . . = **4** |
| 11—13 = **2** | | *18° Sch* = **3** | *F: 3,5* = **5** | ciasne, ciemne uliczki . . . . = **4** |
| 13—14 = **3** | ciemne chmury = **4** | *17° Sch* = **4** | *F: 4,5* = **7** | widoki dalekie, bez przeppola . = **8** |
| 14—15 = **6** | deszcz . . . . . = **6** | *16° Sch* = **5** | *F: 5,5* = **10** | widoki z ciemnem przedpolem . = **6** |
| 15—16 = **9** | | *15° Sch* = **6** | *F: 6,8* = **11** | osoby pod gołem niebem . = **7—9** |
| | | *14° Sch* = **7** | *F: 7,7* = **12** | „ w pokoju blisko okna = **12—14** |
| | | *13° Sch* = **8** | *F: 9,0* = **13** | „ „ „ dalej od okna = **16—20** |
| | | *autochromy z filtrem* = **23** | *F: 12,5* = **16** | zdjęcia w lesie . . . . . = **10—25** |
| | | | *F: 18* = **19** | wnętrza jasne . . . . . = **12—20** |
| | | | *F: 25* = **22** | wnętrza ciemne . . . . = **25—40** |

Cyfry (tłustym drukiem), zawarte w **każdej** z powyższych rubryk, **dodaje się** kolejno razem, a **sumę ich** (lub sumę bezpośrednio wyższą) odszukuje się **poniżej** (w drugiej tabelce). Pod każdą **sumą** (tłustym drukiem) podany jest dokładny czas naświetlenia w częściach sekundy, sekundach, lub minutach, potrzebny do uzyskania dobrego zdjęcia.

| **Suma** | **1** | **3** | **5** | **7** | **9** | **11** | **13** | **15** | **17** | **19** | **21** | **23** | **25** | **27** | **30** | **31** | **33** | **35** | **37** | **39** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| czas naświetl. | 1/9.000 | 1/6.000 | 1/4.000 | 1/2 500 | 1/1.500 | 1/1.000 | 1/600 | 1/400 | 1/250 | 1/150 | 1/100 | 1/75 | 1/50 | 1/25 | 1/15 | 1/10 | 1/8 | 1/5 | 1/2 | 1 |
| | części sekundy | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **Suma** | **41** | **43** | **45** | **47** | **49** | **51** | **53** | **55** | **57** | **59** | **61** | **63** | **65** | **67** | **69** | **71** | **73** | **75** | **77** | **79** |
| czas naświetl. | 1½ | 2 | 3 | 5 | 8 | 12 | 20 | 40 | 1 | 1½ | 2 | 3 | 5 | 8 | 12 | 20 | 40 | 1 | 1½ | 2 |
| | sekund | | | | | | | | minut | | | | | | | | | godzin | | |

Drukarnia Narodowa — Lwów, Szajnochy 2, tel. 21-35


BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
KUL